

LA OCASIÓN: IMAGEN Y CONCEPTO

MANFRED KERKHOFF

A Carlos Másmela

El Kairos de Lisipo es totalmente 'Kairos', de la cabeza al pie, cada centímetro 'kairos'; listo para saltar, se mantiene únicamente en su talón, elásticamente curvado, tensión en cada músculo (¡y encima itifálico!). En su mano ostenta – una navaja de afeitar en la que balancea una balanza ¡Qué podría expresar más acertadamente la esencia del Kairos! Solo falta una cosa: la divinidad. El Hypnos de Leoqueares tiene aún algo de un 'daimon'. Pero el Kairos de Lisipo no es ya ni un dios ni un daimon: no es ya nada más que la pura personificación.

Con estas palabras el gran maestro de la filología clásica que era Karl Reinhardt termina la primera parte de un ensayo sobre 'la personificación y la alegoría',¹ desprestigiando estética y religiosamente una obra cuyo impacto estudiaremos en lo que sigue para rehabilitar la fama artística del escultor Lisipo. Al final del estudio habrá oportunidad para aprobar (o no) el veredicto citado.

¹ Karl Reinhardt "Personifikation und Allegorie", en *Vermächtnis der Antike*, Göttingen 1966, p. 33 (traducción nuestra).

(1)

El título de este trabajo es una variante del título de un manuscrito (sin publicar) que se terminó durante una licencia sabática el año pasado; sólo que en vez de decir 'imagen y concepto', decía 'concepto e imagen' porque se partía de la hipótesis de que la figura de la Ocasión había sido originalmente un concepto filosófico (una noción kairológica elevada al rango de 'primer principio') que luego, en el proceso de una gradual personificación y deificación, llegó a ser representado artísticamente en forma de una estatua o imagen antropomórfica esculpida (no conservada) que solamente conocemos por descripciones literarias posteriores. Al invertir el subtítulo para los propósitos de este trabajo, partimos de otra hipótesis, a saber, que dichas descripciones iconográficas manejan, a su vez, un vocabulario cuyas implicaciones conceptuales debemos tratar de averiguar. No solamente creemos que la discusión sobre el cambio de significado de ciertos conceptos – como los de *kairos*, *cronos*, y *aion* – queda incompleta sin el complemento icónico correspondiente, sino que, en la medida en que el pensar conceptual 'visualiza' o 'plasma' su objeto de conocimiento, tal pensar se aproxima él mismo a un procedimiento artístico.

El mero hecho de que el filosofar tenga que recurrir a la escritura (el lado fisio-lógico del *logos*) es un testimonio muchas veces despreciado de que en el filosofar se *in-corpora* un rasgo no secundario: el de la antigua identidad de belleza y verdad. Volver *a intuir* en unos conceptos las configuraciones o figuras estético-poéticas que antaño le dieron origen, no es entonces un lujo superfluo: si ciertos conceptos claves eran en un principio figuras míticas (divinidades) que luego se profanaron en meros esquemas lógicos o esqueletos abstractos, o si, al revés, unas concepciones filosóficas en un momento dado fueron configuradas en alegorías o apariencias artísticas, - esto habrá que decidirlo en cada caso concreto; pero sigue en pie que para cada concepto importante debe tomarse en cuenta su correspondiente percepto; esto es lo que exige la llamada 'estética del pensamiento' (tomamos aquí prestada esta expresión de nuestro amigo Francisco José Ramos)² que se refiere, literalmente, al origen sensible (*aisthesis*) del pensamiento, - un origen reprimido por la excesiva an-estesia que se ha aplicado al pensar intuitivo. Y es que el pen-

² Francisco José Ramos *Estética del pensamiento* (I). Madrid 1998 (véase nuestra reseña en *Diálogos* 74, 1999, pp. 197-207).

sar en imágenes (o el movilizar la imaginación, productora de íconos; *Einbildungskraft*) abre la *perspectiva* de una temporalidad sensitiva que se delata aún donde – congelada en el hielo de la abstracción – se cree superada (como ‘primitiva’), a saber, en el vocabulario óptico / acústico del pensamiento conceptual; a la vez anterior (‘inferior’) y posterior (‘superior’) a la conceptualización, la intuición (*Anschauung*) pre /supraracional es, no solamente un vestigio del pasado mítico del concepto, sino una prueba de la validez más que meramente ‘ilustrativa’ (de...) del imaginario del pensar abstracto. El platonismo en todas sus variantes es el ejemplo clásico del pensar iconológico: en la *entre-visión* de la *idea* todo se visualiza como imagen / imitación, ‘alegoría’ o ‘símbolo’ de un arquetipo (*paradigma*) que él mismo es una superimagen (*Urbild*; el *eidos* como ‘aspecto’ prototípico de la mimesis icónica). La *idea* (personificada: el ideal, el dios) es el producto de una *entrevisión* idealizadora, y por eso Platón, cuando dicha *entrevisión* le causa problemas al *logos*, recurre al *mythos*, a los poetas y su ‘iluminación’.

Si partimos entonces del hecho de que ciertos conceptos eran también ‘divinidades’ y que de ellas se produjeron imágenes antropomórficas, la iconología se convierte en compañera indispensable de la *Begriffsgeschichte*. Si a los conceptos en vías de personificación corresponden perceptos que, en un sentido literalmente ‘figurado’, expresan lo literalmente ‘estético’ del núcleo lógico de los conceptos, entonces, en el caso de nuestro objeto de estudio (la ocasión / Ocasión), la *kairoteología* debe completarse por una *kair-iconología* que estudiaría las sobrevivencias, en el arte cristiano, de unas concepciones-imágenes paganas que sufrirán una metamorfosis sincretista – un proceso que magistralmente ha sido investigado ya en los *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky (por ejemplo, para nuestro tema, en el capítulo sobre “El Padre Tiempo”;³ a completarse por dos estudios pertinentes de Rudolf Wittkower).⁴

Pero es probable que en tal caso – cuando hablamos metafóricamente de un ‘lenguaje’ icónico - también la hermenéutica gadameriana que de por sí incluía ya unas consideraciones importantísimas sobre ‘la valencia ontológica de la imagen’, quizás haya de completarse, como sugiere nues-

³ Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología*. Madrid 1972, pp. 93-117.

⁴ Rudolf Wittkower *Allegory and the migration of symbols*. New York 1977, pp. 97-112.

tro amigo Javier Domínguez,⁵ por una hermenéutica especial de la imagen que, como por ejemplo la *Icónica* de Max Imdahl, enfoca la problemática en forma distinta de la tradición representada por Warburg, Saxl y Panofsky; pues mientras ésta partía de la hipótesis de que lo icónico se deja traducir discursivamente (la imagen como un fenómeno derivado del significado lingüístico), Imdahl defiende la insustituibilidad de la imagen, la validez autónoma de lo pictórico puro, un aspecto que, sin embargo, no se presta a una discusión abstracta, ya que esta icónica supuestamente trata de lo intuitivo / figurativo de la imagen, de algo que no puede sino intuirse.

Por el otro lado, ya que en el caso de nuestro estudio tendremos que ver con varias descripciones literarias de una imagen esculpida perdida (solo hay unos relieves posteriores que se basan, precisamente, en dichas descripciones), 'lo pictórico puro' no se da: estas imágenes posteriores son ya representaciones metafóricas, descripciones 'traducidas' en configuraciones pictóricas. Si la metáfora es una especie de imagen, su figuratividad se deja trasladar a la imagen visual y se establece lo que Gottfried Boehm llama 'la diferencia icónica' (la estructura de contraste presente en la metáfora, su interna heterogeneidad, el entrelazo de denotación pictórica directa y connotaciones figuradas). Es sobre este contexto doblemente metafórico – el rol de lo figurado en la dirección de la 'ida' del concepto a la imagen, y en la dirección inversa de la 'vuelta' de la imagen al concepto - que debemos ahora concentrar toda nuestra atención, si queremos averiguar algo sobre, precisamente, la *figura* en cuestión.

(2)

El texto clave para una reconstrucción imaginaria del aspecto de una estatua de Kairos supuestamente esculpida en bronce por Lisipo (370-310) es un epigrama compuesto, supuestamente, por un tal Posidipo a comienzos del siglo tercero. Ese poema, publicado en la *Anthologia Graeca*, es el primer testimonio sobre la existencia de tal estatua, probablemente la única que jamás se creó (si descartamos un relieve más antiguo de Kairos - sobre el cual nos habíamos extendido antes en nuestro

⁵ Javier Domínguez "Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen. La articulación de la imagen en H. G. Gadamer y G. Boehm"; *Estudios de Filosofía* vol. 15 / 16, Medellín 1997, pp. 91-111.

libro⁶ –como la falsificación moderna que supuestamente es).⁷ Y a este texto - y a la ‘escena’ dialógica en él evocada - vuelven todas las descripciones posteriores por más que la modifiquen en los detalles. Ya que también las re-creaciones artísticas de dicha estatua – los relieves de Trogir, Torino y Torcello - se inspiran en una o varias de dichas descripciones, es sumamente importante, antes de interpretar el texto en cuestión, conocer su contexto.⁸

Posidipo, oriundo de la capital macedónica de Pella, vivió entre 320 y 260, mayormente en Alejandría donde tuvo relaciones personales con Asclepiades, el más famoso representante del género epigramático elegíaco, junto al cual creó posiblemente una colección de este tipo de poemas, el llamado *Soros* (“Montón”). Posidipo y Asclepiades figuran luego también en otra colección, el *Stephanos* (“Corona”) de Meleagro de Gadara (alrededor de 70 a. C.) quien, además de sus propios epigramas, editó una selección de famosos epigramáticos del pasado: en su proemio se mencionan unos cuarenta y siete poetas identificados con unas flores que forman la ‘corona’ del florilegio. Había también poemas anónimos, y no siempre la atribución de poemas a determinados autores parecía estar segura. Más tarde – cerca de 917 d. C. - la colección de Meleagro fue cambiada por un tal Cephelas quien reemplazó el orden alfabético de Meleagro por una agrupación temática en quince libros; se eliminaron una serie de poemas por razones morales y se agregaron otros que no habían figurado antes; también se reasignaron poemas de unos autores a otros (de ahí que actualmente ciertos editores hablan, en nuestro caso, de un Seudo-Posidipo). Esa recopilación fue la base para la formación, en el siglo XIX, de la llamada *Anthologia Graeca* (*Anthologia Palatina*, según el manuscrito conservado en Heidelberg) en la que figura Posidipo con veinticuatro epigramas; el epigrama sobre la estatua (*agalma*) de Kairos está listado como el XVI, 275,⁹ sin que podamos estar seguros de que Posidipo haya sido su autor. Tampoco hay en este caso

⁶ Manfred Kerkhoff *Kairos. Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. Río Piedras, EDUPR 1997, pp. 377-384.

⁷ Andrew Stewart *Greek Sculpture* 1990, vol. 1, p. 149 (en vol. 2, pp. 309-311, aparece, no obstante, entre las reproducciones de Kairos, la escena de psicostasia que representa el llamado ‘Trono de Boston’).

⁸ La información pertinente se encuentra en la *Introduction* de A. S. F. Gow / D. L. Page *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*. Cambridge 1965.

⁹ Gow / Page, op. cit. p. 172, no. XIX; véase también T. B. L. Webster *Hellenistic poetry and art*. London 1965, p. 58.

una confirmación adicional en forma de una dedicatoria de otro epigrama (como en el caso de una estatua que hizo Lisipo de Alejandro Magno sobre la cual compusieron epigramas tanto Posidipo como Asclepiades (XVI 191, 120).

En general es difícil decidir si (y cuando) hubo una 'ocasión' real para la composición del poema (es decir: si realmente existió tal estatua), o si se trata de una ficción literaria. Ocurre también que, aún cuando ha habido una ocasión real evidenciada, más tarde los poetas la varían literariamente, inventando otras o modificando las existentes, a veces por razones de rivalidad. La regla es que cuanto más rebuscada parece ser una temática, tanto menos probable es que se refiera a una ocasión real. Hay que tomar en cuenta que muchas veces 'la sede en la vida' de este tipo de poema es el banquete (*simpotika* o *erotika*; es interesante que Ion de Quios a quien Pausanias atribuye la composición de un poema genealógico sobre Kairos como 'hijo más joven de Zeus',¹⁰ era un maestro en este género). Ya que existieron poemas dedicatorios para todas las ocasiones imaginables, en los epigramas que pretenden retratar a alguien, sea una persona real o una obra de arte, ser humano o divinidad, dependía del 'estilo' del poeta cuánto se sujetaba al código retórico (establecido desde antes para el *apophthegma* o la *ekphrasis*) o cuánto expresaba sentimientos personales. A ello se añade que parte del 'juego' – de la competencia entre 'escuelas' poéticas – era la costumbre de mezclar los epigramas propios con trozos de los de otros autores, - una especie de cita modificada; de ahí probablemente se origina la introducción del formato dialógico en el poema mismo, - una característica sorprendente de nuestro epigrama sobre Kairos.

Dada esa situación contextual, no hay garantía alguna de que a nuestro epigrama haya correspondido una estatua realmente existente; y es ciertamente sospechoso que el ya mencionado Pausanias quien sí confirma (a mediados del segundo siglo d. C.) la existencia de un culto de Kairos en Olimpia, nos hable de un altar de ese dios y no haga referencia a estatua alguna (lo que suele hacer cuando tiene evidencia de ello), especialmente si la estatua de Lisipo era tan famosa como las descripciones posteriores nos quieren hacer creer. Pero lo importante es aquí, no lo fáctico, sino la fuerza de convicción que emana de lo eventualmente ficticio: nos debe bastar que para toda una serie de autores después de Posidipo, la estatua

¹⁰ Descripción de Grecia libro V (Olimpia), 14, 9.

sí 'existió', si no en la realidad histórica, de todos modos en el imaginario cultural.

Es hora de presentar una primera traducción, libre, del epigrama en cuestión (mantenemos el formato de los seis dísticos y la extensión de los versos que tiene el original):

“¿Quién y de dónde es el escultor?” – “De Sición.” – “¿Cuál es su nombre?”

“Lisipo.” – “Y tú, ¿quién eres?” – “Kairos quien lo doma todo.”

“¿Por qué estás en la punta de los pies?” – “Siempre estoy corriendo.”

“¿Por qué tienes un par de alas en los pies?” – “Vuelo como el viento.”

“¿Por qué tienes una navaja en la derecha?” – “Para indicar a los hombres que soy más agudo que cualquier filo.”

“¿Para qué tienes el mechón en tu frente?” – “Para que lo agarre quien venga.”

“¿Por Zeus! Por qué estás calvo atrás?” –

“Porque nadie, por más que quisiera, me agarrará ya desde atrás, una vez que sobre pies veloces he pasado.”

“¿Para qué te creó el artista?” – “Para usted, extranjero, me colocó como lección en este portón.”

El epigrama contiene en su centro la autodescripción de Kairos; el primero y el último de los dísticos forman el marco en el que se constata la identidad Lisipo y la supuesta función didáctica de su obra. Pero la pregunta y respuesta iniciales prácticamente excluyen que la estatua haya estado expuesta en la ciudad natal del escultor, porque, de estar la estatua allí (en la casa / taller de Lisipo como algunos alegan), no tendría sentido que un visitante preguntara de dónde proviene su creador. De todos modos, el propósito didáctico (*didaskalion*) de su exposición en la entrada (*en prothyrois*) o atrio de un edificio público – y no de un templo – suena extraño (no había museos aún), y la *pointe* crítica de la respuesta (“para usted, extranjero”) no le da tampoco más credibilidad. Que ella – o una copia de ella – haya estado en Olimpia es mera especulación; y que

haya estado en Pella es poco probable, por más que Posidipo haya escrito un epigrama sobre el *Alexandros doryphoros* de Lisipo. Ya que se supone que haya sido una escultura redonda de bronce (el término *plastēs* parece implicar esto) – y no un relieve en perspectiva lateral – podemos imaginarnos que realmente se dirigía frontalmente al espectador / observador; es decir, que éste podía agarrar, al menos metafóricamente, su mechón, y luego, al haberla pasado, notar la calvicie atrás.¹¹

Cuando ese *agalma* se identifica como Kairos con el epíteto *pandamator*, se sugiere que se trata del nombre propio de un dios, ya que tanto de *Eros* y *Cronos*, como de *Tykhe* se conoce ese atributo (variante de *pantokrator*, ‘omnipotente’); por el otro lado, también una personificación o alegoría podría decir de sí misma, un tanto proverbialmente: “Yo soy (=significo) el tiempo que lo domina todo”. Pero mientras que para *Cronos* o *Tykhe* este epíteto tiene un sentido evidente, para Kairos (o *kairos*) no es lo primero que a uno se le ocurriría (pues él encarna más la velocidad que la fuerza o el dominio); pero si ha habido una transferencia intencional del término de *Cronos* a Kairos, puede comprenderse mejor por qué en la época bizantina haya podido hablarse de esta estatua como siendo un ‘ícono’ de *Cronos* (ya que *cronos* y *kairos* se usaban tardíamente como sinónimos).

La descripción poética de los detalles empieza con los pies y sube hacia la cabeza, para luego volver a los pies. Kairos dice él mismo que (a) se ha elevado sobre las puntas de sus pies y que (b) está corriendo; pero (c) tiene también un par de alitas en cada uno de sus talones. Este último rasgo metafórico de un movimiento ‘mixto’ bastante artificial excluye que pueda tratarse de un atleta humano real; aquí quiere sugerirse un movimiento-vuelo que se asocia en la mitología con *Hermes*. Luego Kairos explica que (d) tiene en su mano derecha una navaja (*xyros*) como signo (*deigma*) de su agudez que es mayor que la del filo (*akme*) de cualquier otra cosa aguda; ésta es una alusión a la expresión proverbial, usada por *Homero*, *Heródoto*, y los poetas trágicos, de algo que está ‘en el filo de la navaja’, esto es: en el momento decisivo (*epi xyrou tykhes*, por ejemplo, sería un uso metafórico cercano al aquí citado); así se confirma que Kairos quiere ser entendido como la personificación de un tipo ‘cortante’ de instante que decide sobre buena o mala suerte. Pero naturalmente la navaja puede también relacionarse con la igualmente proverbial calvicie:

¹¹ Así lo sugiere Karin Moser von Filseck *Kairos und Eros*. Bonn 1990, pp. 6-7.

sería un instrumento para rasurarse (*xyo*), cortar el pelo (cuando vuelve a crecer). Finalmente, la cabeza: (e) el pelo adelante que cae sobre la cara o los ojos (*kat' opsin*) para que la persona que viene a su encuentro lo pueda 'agarrar' (las traducciones al inglés usan aquí la expresión proverbial "to take time by the forelock"; comp. el alemán: '*die Gelegenheit beim Schopfe packen*'); estas expresiones parecen tener su origen en este nuestro texto). La famosísima calvicie atrás es (f) obviamente lo más chocante y requiere la explicación más larga del texto: Kairos se ofrece una sola vez (*hapax*), después es demasiado tarde. La descripción vuelve al final a los pies alados para destacar el correr volando, y quizás ésta sea la característica que hace de Kairos un dios *pandamator* (su séptimo atributo): la fugacidad de todo momento culminante.

Pero - ¿era ésta realmente la idea de Lisipo: representar 'la fugacidad de todo momento culminante', 'exponer' la instantaneidad misma esculpida en bronce? Antes de tratar de contestar esta pregunta, veamos mejor primero otro testimonio sobre la enigmática estatua, ya que también ha sido utilizado como evidencia para reconstruir las supuestas intenciones del escultor.

(3)

En 1928 se descubrió en Trogir / Croacia la mayor parte de un relieve de mármol que representa al joven Kairos corriendo de la derecha a la izquierda, con mucho pelo cayéndole en la frente y sobre las orejas y muy poco atrás (liso). Los pies no se han conservado, pero se asume que habrían correspondido a la descripción de Posidipo. En su mano izquierda, extendida hacia adelante, el joven con el cuerpo muy atlético y desnudo (e 'itifálico', si se quiere) sostiene una navaja en forma de media luna sobre la cual - y ésta es la novedad - se balancea una balanza (solamente un lado es visible aún) cuyo platillo derecho es tocado e inclinado hacia abajo por el índice de la mano derecha de Kairos quien, además, parece señalar con el pulgar el gesto contra la 'mirada maligna'. Como contrapeso de toda esa constelación muy artificial a la izquierda, el artista imitador de Lisipo le ha agregado en el lado derecho unas enormes alas en la espalda (solo en parte adivinables). Los especialistas han determinado el primer siglo a. C. como el tiempo de producción de ese relieve (¿oriundo o no de la antigua *Traugurium*?) y lo han declarado la representación estéticamente más valiosa que de Kairos tenemos.

La balanza que podría tener que ver con la decisión que se toma en un momento 'decisivo' – o con el juicio acerca de lo justo (o no) del momento justo –, no se encontraba en el original de Lisipo; pues Posidipo – si es que de hecho describe el original –, la habría seguramente mencionado; tampoco ese 'motivo icónico' se menciona en la descripción minuciosa de Calistrato que en seguida examinaremos. Entonces, ¿de dónde podría provenir? Algunos alegan que, mitológicamente visto, se vinculaba con Hermes o con Némesis, en el contexto del llamado 'pesaje del alma' (*Seelenwaage*, *psicostasia*; también *kerostasia*) que, sin embargo, implicaría que Kairos (ejecutor u observador de una *kairostasia*) estuviera parado y no interfiriera en el ritual. En el relieve de Trogir, la mirada del joven parece estar fijada en su acto de interferencia que, a la vez que se rompe el equilibrio, favorece (como *Momento favorable*) una de las opciones de la eventual alternativa. Hay aquí, parece, un elemento de suerte que, vacilando, se inclina ora en una, ora en otra dirección; y, de hecho, *Tykhe* solía aparecer – en tanto que diosa del destino, sosteniendo una balanza; es como si el azar decidiera el *momentum* de una tendencia de actuar (*momentum* en latín se refiere precisamente al fenómeno de la inclinación de uno de los platillos de una balanza). Una elaboración posterior de esta misma imagería – el relieve de Torino – tiene la misma constelación pero completa aún: se ven unas alas enormes en la espalda, los dos platillos de la balanza sobre la navaja, y unas manos hechas (¿intencionalmente?) demasiado grandes.

Dos siglos más tarde, para la época de la Segunda Sofística, un tal Filóstrato describió en sus *Eikones (Imágenes)* una pinacoteca napolitana cuyos cuadros, insiste, realmente ha visto; él pretende explicar – siguiendo un patrón de la crítica sofística de describir y discutir pinturas que derivan sus motivos de la literatura – el trasfondo mitológico de las escenas pintadas. Lo que más le interesa – además de las historias que los cuadros 'cuentan' – es la forma de discurrir adecuadamente sobre los objetos descritos de manera que, en última instancia, el fin de las explicaciones es didáctico: los sesenta y ocho grabados, interpretados en dos libros, expresan un *pathos* sublime que hay que conocer para poder adaptarse a él en la exégesis retórica.

En las re-ediciones renacentistas de estas *Imágenes*, se agregaron diecisiete cuadros más, con las explicaciones del nieto de Filóstrato – del mismo nombre (llamado F. el Joven, frente a F. el Viejo); pero además, casi como un apéndice, las *Descripciones* de un tal Calístrato quien, a pe-

sar de mencionar a los dos Filóstratos, tiene otro propósito que ellos: describir, no las obras de arte de su propia época (siglo 3 / 4 d. C.), sino obras famosas de la Antigüedad. Calístrato toma, de hecho, como punto de partida – aunque él mismo escriba en prosa – la tradición de los epigramas de Posidipo y Asclepiades, y sus descripciones son tan detalladas que ha sido posible identificar, a partir de ellas, copias tardías del original descrito. Una ‘manía’ personal de su procedimiento de descripción es que quiere probar que las estatuas en cuestión parecían ‘vivas’ – una concesión a la creencia popular del momento de que a través de las estatuas se manifestaba un poder mágico-demoníaco que les prestaba vida (creencia compartida por la temprana iconografía cristiano-bizantina).

Es una lástima que cuando en el siglo XVI se procedió a traducir e ilustrar los textos de estos tres descriptores, la muerte prematura de los pintores envueltos en la edición ilustrada (Antoine Caron; Thomas de Leu) impidió que se hicieran ilustraciones para las *Descripciones* de Calístrato.¹²

Entre las catorce descripciones que se conservan, la de la “Estatua de la Ocasión en Sición” (traducción¹³ de *Eis ton Sikyoni agalma tou Kairou*) ocupa el sexto lugar; está dividida en cuatro apartados y empieza como sigue (y se notará en seguida que el autor, imitando el ideal de Filóstrato, está por lo menos tan interesado en la belleza de su propio estilo como enaltece la de la estatua que admira):

Quiero también describirte una creación de Lisipo, la más hermosa de las estatuas que el artista realizó y colocó a la vista de los sicionios. La Ocasión estaba representada en una estatua de bronce, rivalizando el arte con la naturaleza. Era la Ocasión un muchacho que resplandecía con la flor de la juventud de la cabeza a los pies. Daba gusto ver cómo vibraba su incipiente barba y cómo su cabello quedaba libre para que el céfiro lo agitara a su voluntad. Tenía un cuerpo floreciente, mostrando el esplendor de unos miembros en sazón.

Calístrato quiere mediante palabras (*logo*) repetir la faena (*demiurgema*) de Lisipo, subiendo el Kairos al rango de obra maestra; exalta lo que cree fue el mensaje del maestro de Sición: que Kairos signifi-

¹² Estos y otros detalles se encuentran en la ‘Introducción’ de la edición de L. A. de Cuenca / M. A. Elvira, Barcelona 1993, pp. 9 –30).

¹³ Ibidem, p. 185.

ca el ápice (*akme*) de la juventud (el término en cuestión es la *hebe* de un *pais*); su piel es floreciente (por *physis*) y brillante (por *tekhne*), todo en su cuerpo está en apogeo, 'en su momento' (es *horaiois* de aspecto). Hasta aquí los detalles mencionados concuerdan con Posidipo (salvo, quizás, por la 'barba incipiente').

Pero luego Calístrato sigue en su elogio 'florido' con una comparación audaz, sugestiva de la atracción erótica de ese bello Kairos:

Se parecía a Dioniso; su frente relucía llena de gracias, y sus mejillas, arreboladas en su flor juvenil, irradiaban belleza, ofreciendo al espectador su rubor delicado. Se mantenía en equilibrio con la punta de los pies sobre una esfera, y había alas en sus talones. En cuanto a su cabellera, no crecía de manera normal, sino que deslizándose por las cejas, dejaba caer sus bucles sobre las mejillas, en tanto que la nuca de la Ocasión se encontraba libre de rizos, dejando ver tan solo un incipiente brote de cabello.

He aquí entonces una novedad: la esfera; la conocemos (de *la Tabla de Cebes*)¹⁴ como 'símbolo' típico de *Tykhe*. Veremos que más tarde, ciertos autores, no de acuerdo con esta fusión de *Tykhe* y *Kairos*, colocarán la Ocasión sobre un bloque cuadrado; pero éste, a su vez, puede interpretarse, de nuevo, como indicio de algo aleatorio, el dado.

Inducido quizás por la comparación de Kairos con el seductor Dioniso, Calístrato llega a su tema favorito:

Mudos nos quedamos al comprobar que el bronce llevaba a cabo acciones propios de un ser vivo y se excedía de sus habituales atribuciones; pues, siendo bronce, se ruborizaba y, duro por naturaleza, se ablandaba, cediendo en todo a los designios del arte; aunque carecía de sentidos, aparentaba tenerlos, y, estando firmemente colocado en pie sobre el suelo, sin embargo daba la impresión de poder moverse con ligereza, y engañaba al espectador induciéndolo a creer que, además de ser capaz de caminar, había recibido de su creador la posibilidad de surcar, si quería, con sus alas los espacios aéreos.

Así que Calístrato, dejándose llevar por su afán de atribuirle a la estatua una sensación viva – el término en cuestión es el de *aisthesis* –, parece que se olvida de la esfera, y tiene a Kairos con el pie firmemente

¹⁴ John T. Fitzgerald / L. Michael White *The Tabula of Cebes* Chico, California, 1977, p. 6 (VII, 3: *epi lithou strongylou hesteken*). En esa obra – que data del primer siglo d. C. – se interpretan unas pinturas dentro de un templo de Cronos.

(*pagios*) colocado (*sterizomai* 'estar parado'), en apariencia dotado de traslado hacia adelante (*eis to proso phora*), a pesar de estar inmóvil (*bestos*). O quizás el punto sea que si bien se balancee con la punta del pie sobre una *sphaira*, esto no impide que lo haga en forma firme.

Sea como sea, ahora nuestro autor, lleno de asombro (*thauma*) nos introduce a un iconólogo quien proporciona la interpretación filosófica (¿sofística?) de la obra de Lisipo:

Tal era la maravilla que se ofrecía a nuestros ojos. Un entendido en arte, de los que saben desvelar las maravillas de los artistas con una sensibilidad especialísima, reflexionó sobre la estatua, explicando el carácter de la Ocasión tal y como había sido recogido por el arte: las alas de los talones aludían a su rapidez y a que, transportada por las horas, va rodando por toda la eternidad; su belleza juvenil, al hecho de que la belleza es siempre ocasional y de que la Ocasión es la única creadora de belleza, en tanto que lo ajado no participa en absoluto de la naturaleza de la Ocasión; los mechones que caían sobre su frente, indicaban, por último, que cuando está cerca haya que cogerla por los pelos, porque una vez que pasa, pasa con ella el momento de actuar, y la Ocasión desperdiciada no puede recuperarse.

Veamos primero cómo, en la *mise an abime* presentada, se caracteriza al experto: él es un *sophos* en asuntos de la *tekhne*, su saber consiste en poder leer los vestigios (*ikhneuo*) de dichas maravillas de los artistas porque él posee una *aisthesis* más 'artística' (*tekhnikotera*) que otros, una sensibilidad que, creemos, equivale a la imaginación productiva del intérprete con-genial. Ese iconólogo que es también un *ikhnólogo*, relata Calístrato, en la ocasión de estar ante una imagen de la Ocasión, aplicó un *logismos* a la obra (o: 'alabó el diseño de la obra'), haciendo una exégesis del poder (*dynamis*; acaso ¿significancia?) de Kairos tal como fue retenido ('salvado', ¿fielmente retratado?) por el arte.

Respecto de la interpretación propuesta por el especialista, compartida, parece, por Calístrato, hay tres tópicos hermenéuticos: (a) las alas, vinculadas con la rapidez del tiempo; (b) el aspecto juvenil, vinculado con la belleza; y (c) el simbolismo de pelo y calvicie, vinculado con el reconocimiento de la ocasión justa para actuar.

En el primer punto hay un problema textual: con la rapidez (*oxythes*) se vincula, quizás sugerido por la esfera debajo de los pies alados, un movimiento de rodaje, pudiendo entenderse que "como causa

de las (revoluciones de) las edades es representado como rodando sobre las estaciones"; si se piensa en la carroza de las estaciones (*Horai = Kairoi*), la Ocasión se movería con ellas a través del tiempo sin fin (*aion*).

En el segundo punto también se ofrecen unas variantes de traducción: la estatua muestra la *hora* (edad joven) como floreciente (*epanthousa*); por eso podría optarse – en la frase siguiente – por “todo lo oportuno es bello” (*hoti pan eukairon to horaion; all the timely is beautiful*); aquí es la segunda cláusula la que decide: sólo Kairos es la causa de la belleza, y no al revés (*all the beautiful is opportune*): el *kairos* (no el dios, sino el momento que él personifica) es el único artífice (*demiourgos*) de la belleza; ésta fue antes asociada con lo floreciente de la edad; de ahí que lo contrario, lo no floreciente, quede fuera de la *physis* del *kairos* (edad favorable).

En el tercer punto llama la atención la expresión ‘el momento de actuar’; el original *he ton pragmaton akme* sugeriría algo como ‘la culminación de los hechos’, ‘la coyuntura; cuando dejamos pasar a ella, queda menospreciado (*oligorethenta*) el momento justo: ahora resulta irrecuperable.

(4)

Ya que las descripciones que Posidipo y Calístrato nos proporcionan de la estatua de Kairos de Lisipo son el único testimonio sobre ésta, no será ninguna sorpresa que el autor de la más reciente monografía sobre la escultura griega, Andrew Stuart, las haya combinado para la siguiente evocación de la estatua (en la que también toma en cuenta el relieve de Trogir):¹⁵

Set up ‘in the porch as a lesson’ and called ‘the only creator of beauty’ it apparently proclaimed that Lysippos’s novel handling of symmetria, rhythmos, and accuracy of modeling (akribeia) came to a more satisfactory correlation (kairos) than Polykleitos’s. On the watershed between youth and age, with a long forelock, but bald at the back, running but about to fly, its own ambiguity stressed at once the slipperiness of the kairos as a concept, and the pinpoint accuracy needed to realize it in bronze. The razor and the scales both compound and unify the mass of images, emphasizing the negligible latitude the kairos allows, the fine judgement required of the sculptor,

¹⁵ Stewart, op. cit., p. 188.

the exact balance he must maintain, and the supreme difficulty of the task – for to take wing holding a pair of scales on a razor would daunt even the gods.

Esa bella interpretación del significado de la estatua que el iconólogo obviamente admira, hace inicialmente referencia, mediante citas, a detalles que conocemos de Posidipo y Calístrato; luego se refiere al nuevo 'programa' estético que Lisipo, parece, defendía frente a su admirado precursor Policleto: Kairos – el dios en su estatua – explicita, por un lado, el ideal de un nuevo canon, centrado en la noción de kairos, es decir: la justa correlación de los *principios symmetria, rhythmos y akribeia*. Por el otro lado, se interpreta esa norma de *kairos* en el sentido de la *akme* biológica, el estar en su flor, en el momento decisivo y fugaz 'entre' juventud y adultez, y así mismo apunta al 'momento' entre correr y volar. Tercero explicita lo indeterminable del concepto que se nos desliza en los intentos de definición (Stewart llama a Lisipo mismo "that most slippery of personalities"); cuarto, explicita el momento preciso, la precisión de la ejecución, de tal tipo de trabajo; luego, mediante los símbolos de navaja y balanza, explicita lo estrechísimo del momento, y sexto, el juicio fino – el balancear en favor o en contra – requerido del escultor; y finalmente, séptimo, el momento de riesgo ante una tarea de tanta dificultad. Es interesante que Stewart contraste lo aparentemente disparatado de esa figura escurridiza con la tranquilidad contemplativa, la 'magnanimidad' de la estatua de Sócrates (encargada por Atenas para el salón de asamblea donde convergería la procesión panatenaica): aquí Lisipo logra capturar el momento de visión – la mirada de Sócrates se dirige hacia arriba, hacia las ideas -, y además, según Stewart – ya que la época de Alejandro es también la época de Aristóteles – el ideal aristotélico de la *megalopsykhía*.

El 'espíritu de la época' apreciaba también, y mucho más que antes según Charles Picard, lo efímero y fugaz, y no es de asombrarse que esa nueva visualización de "lo instantáneo e inestable del presente" ¹⁶ haya querido expresarse en una obra programática; y por tal toma Stewart la estatua de Kairos, una obra-canon, expresión consciente de la sensibilidad nueva de "la época de Alejandro" (éste es el título del capítulo dedicado a Lisipo) en la que el instante es dios; y si en el arte la hora de la au-

¹⁶ Charles Picard *Manuel d'archéologie grecque*, París 1963, vol. IV, 2 *La sculpture*, p. 556.

tomaniifestación de ese dios ha llegado, una estética de lo momentáneo, lo propicio y crítico del momento, está obviamente 'al día' . Escribe Stewart:¹⁷

Lysippos apparently wrote no treatise, but instead seems to have presented these discoveries in allegorical form at Sikyon, in a statue of the 'god' Kairos now known only through some reliefs and gem engraving. Kairos, 'the point of decision', had perhaps featured in Ploykleitean aesthetics, but Lysippos radically extended its meaning both iconographically and stylistically. The individual component of this polemical image resonates strongly within the whole engaging of the spectator as participant, through the act of interpretation, in the new aesthetic.

Que Lisipo sabía cambiar de estilo, lo mostró ya la comparación de las estatuas de Kairos y de Sócrates, y lo muestra aún más una comparación de las diferentes estatuas que hizo de Alejandro quien le facilitó varias veces 'el momento dorado' de retratarlo. Toda escultura 'congela' algún momento, pero en Lisipo quien vivió él mismo como artista varios 'momentos fulgurantes' de creatividad, este 'instanteismo' se hace programa, y lo momentáneo de un gesto inesperado caracteriza muchas de sus obras: lo súbito, lo mismo que lo fortuito, de una postura, en fin, algo particularmente llamativo o emotivo en una 'ocasión' de movimiento, - esto es lo que parece haber fascinado al gran 'ilusionista' quien favoreció la apariencia sofística(da) frente al ideal pitagórico del *Canon* de Policleto. Si Aristóteles dice en su *Poética* (cap. 25, 1460 b) que la *mimesis* artística puede tener tres modos: el de las cosas como eran o son; o el de las cosas tal como parecen o se dicen ser; o el de las cosas tal como deberían ser – el caso de Lisipo será el segundo, mientras que Policleto aspiraba a cumplir con el tercero. Si se ha podido creer que Policleto haya también creado una estatua de Kairos,¹⁸ por improbable que esto sea, tal atribución es al menos un indicio de que su ideal de proporción (anatómica) podría haber tenido algo que ver con la concepción pitagórica del *kairion* (entendida como lo bien medido o el justo medio). Esta

¹⁷ Stewart, op. cit., p. 187s.

¹⁸ Plutarco parece aludir a la importancia de la feliz congruencia (*kairos*) en un pasaje (45 c) de sus *Moralia* que constata: "En toda obra, la belleza resulta de muchos elementos calculables que ocurren en una sola feliz congruencia según (las exigencias) de una cierta simetría y armonía" . La expresión '*eis hena kairon*' podría traducirse también con 'una única medida oportuna' (la del justo medio).

concepción 'orgánica' - cuyo origen a partir y en contra de la concepción mecánica egipcia ha sido descrito detalladamente por Erwin Panofsky¹⁹ - le permitía -y exigía - al escultor bastante flexibilidad ya en la época clásica, - y más aún en la helenística:²⁰

Classical Greek art took into account the shifting of the dimensions as a result of organic movement; the foreshortening resulting from the process of vision; and the necessity of correcting, in certain instances, the optical impression of the beholder by 'eurythmic' adjustments. Hence the Greeks could admit a theory of proportions only in so far as it allowed the artist the freedom to vary the 'objective' dimensions from case to case by a free rearrangement - in short, only in so far as it was limited to the role of anthropometry.

Jenócrates, un discípulo de Lisipo, compuso una historia crítica (perdida) de los cánones esculturales hasta la época de su maestro, y de él data probablemente la información que luego nos da Plinio sobre la estética de Lisipo (en el contexto donde su *Historia Natural* versa sobre el tratamiento del bronce). Después de haber descrito el efecto que tuvieron el famoso *Apoxyomenos* sobre el emperador Tiberio, y el *Joven Alejandro* sobre Nerón, Plinio caracteriza el estilo de Lisipo como sigue (*Historia Natural* XXXIV, 65; en la traducción de Stewart):²¹

Lysippos is said to have contributed much to the art of sculpture by rendering the hair in more detail, by making the heads of his figures smaller than the old sculptors used to do, and the bodies slenderer and leaner, to give his statues the appearance of great height. Latin has no word for 'symmetria' which he most scrupulously preserved by a new and hitherto untried system that modified the foursquare figures of the ancients; and he used to say publicly that while they had made men as they were, he made them as they appeared to be.

Esta simetría de las esculturas de Lisipo, aunque haya sido inicialmente parecida a la de Policleto - pues sabemos por Cicerón (*Brutus* 296) que Lisipo lo admiraba mucho y consideró el *Doryphoros* como su modelo por excelencia - se modificó en algún momento dado, - y debemos

¹⁹ Erwin Panofsky "The history of proportions as a reflection of the history of styles", en *Meaning in the visual arts*, Garden City 1955, pp. 62-72 (este capítulo fue originalmente escrito en 1921).

²⁰ Ibidem, p. 62s.

²¹ Stewart, op. cit., p.291.

asumir que esto ocurrió por contacto con algún sofista – y llevó a un canon nuevo que, según Jenócrates, favorecía la apariencia frente a la realidad. De ahí que la mayor elegancia y flexibilidad de las figuras de Lisipo contrastara tanto con lo estatuario (menos ‘vivo’) de las esculturas clásicas. Si es verdad que, como Plinio relata, el joven Lisipo declaró una vez que imitaba más la naturaleza misma que a algún artista, debe haber sido la naturaleza en su movilidad creadora, es decir: la naturaleza del cuerpo humano en movimiento, y más precisamente, en el momento de realizar un movimiento brusco; y los ajustes perspectivistas para ‘engañar’ al espectador implicaban, entre otras cosas, poner muchísima atención en la precisión de los detalles. Por el manejo genial de su *genre-mixing* logró trascender el ideal de las medidas ‘doradas’ del *homo bene figuratus* (Vitruvio), venciendo a Policleto con sus propias armas, al crear, por ejemplo, un *Alexandros doryphoros* que superó en el terreno de la movilidad lo que el modelo había logrado en el de la majestuosidad estatuaria. Las concesiones ‘fenomenalistas’ – como la preferencia de las proporciones sólo ‘aparencialmente’ bellas – no significan que no hayan existido reglas ya, sino la diferencia de estilo se definía ahora por el grado de desviación de ellas; y si éstas inicialmente se referían a la creación de un *tipo* (ideal), la desviación permitía más que antes reproducir rasgos individuales – algo por lo cual Lisipo es famoso.

En este contexto es importante subrayar – ya que su Kairos es obviamente una figura del tipo ‘atleta’ (y eran los atletas los que en Olimpia depositaban coronas en el altar de Kairos) – que Lisipo ha producido, además de sus ‘retratos’ de dioses (varios de Zeus, sobre todo) y de héroes (Hércules, por ejemplo), sendas estatuas de vencedores olímpicos, especialmente de boxeadores; el famoso *Apoxyomenos* pertenece a esta categoría deportivo-heroica. Por eso se ha especulado sobre la existencia de una estatua de Kairos en Olimpia (aunque *bomos* ‘altar’ no es lo mismo que *agalma* ‘estatua’); pero más importante que esto es adivinar por qué el ‘olímpico’ Kairos se haya representado como un corredor; más tarde se sobreentenderá que la Ocasión llega o se aleja ‘corriendo’, - pero ¿en qué se basa la idea originaria? ¿Hubo quizás un atleta de nombre Kairos, es decir: tenemos que ver con el retrato de un individuo humano?

Normalmente una divinidad no corre – esto se consideró indigno de la misma naturaleza divina (piénsese en la crítica de Jenófanes; o en el dios inmóvil de Aristóteles). Ahora bien, el tiempo sí ‘corre’ o ‘vuela’ (si no ‘fluye’), y del instante se dice que ‘pasa’ o ‘huye’. ¿Qué remedio que-

daba sino re-producir adecuadamente esa movilidad divinizada que representa Kairos? Pero, por el otro lado, ¿realmente podemos adscribirle a Lisipo una intención filosófica – la de representar la ‘instantaneidad’ misma, o la de expresar la ‘inestabilidad de la vida fugitiva de su siglo’, o la de querer plasmar la conciencia de un umbral’, sea entre dos edades biológicas, sea entre dos épocas históricas?²² ¿Realmente quería, como quiere Stewart, crear una obra programática que fuese la ‘expresión de un nuevo canon estético’, o no se trataba más bien de ‘un ejemplo del estudio del movimiento’? ¿Realmente quería transmitir con esta estatua ‘la nueva ideología alejandrina’, esculpiendo el Kairos por pedido del conquistador de Oriente y exhibiéndolo en el palacio de Pella?²³

Sea como sea, aún si Lisipo no era un escultor-filósofo (como Sócrates), - por qué entonces un Quintiliano escribiría (*Inst. Or.* XII, 10, 9) que Lisipo – junto a Praxíteles – “ha llegado lo más cerca de la verdad”?²⁴ ¿Cuál verdad? ¿Acaso Lisipo no cultivaba lo contrario, la apariencia? Al respecto, en el siglo cuarto d. C. el orador sofista Himerio escribió en uno de sus discursos poéticos (*Eclogae* XIV, 1):

Lisipo era bien capacitado, y esto no solamente con sus manos, sino también con su espíritu; éste, ¿en qué hazañas no se aventuró! El inscribió a Kairos entre los dioses, creando una estatua de él que a través de la imagen interpretaba su naturaleza. La escultura, si me acuerdo bien, era algo como esto: representa a un joven sumamente bello de aspecto, un efebo en su flor, con el cabello largo cayéndole de sus sienes sobre su frente, pero desnudo en la parte atrás de la cabeza. Estaba armado, en su derecha, con una navaja, y sostenía con la izquierda una balanza. Estaba alado en sus talones, no para moverse a través del aire sobre la tierra, sino para ocultar el hecho de que, a pesar de parecer tocar el suelo, con su peso no se apoyaba en la tierra.

Esta constatación explícita de la deificación del (concepto de) Kairos parece sugerir que Himerio visualizaba la estatua como un objeto de culto; la forma (*morphe*) que le dio Lisipo era de una audacia de espíritu que logró realizar, a través del ‘ícono’, una *exégesis* de la *physis* de Kairos, es decir: el espíritu de Lisipo hizo las veces de iconólogo. La estatua, llamada un *daidalma*, una escultura digna del legendario Dédalo (cuyas figuras,

²² Así Moser von Filseck, op. cit., pp. 14-17.

²³ Cook *Zeus* vol. II, 1, pp. 859-869.

²⁴ Moser von Filseck, op. cit., p. 42.

como se cuenta, se movían), creaba la ilusión de liviandad (la *apariencia* del vuelo, creada por las alitas en los talones, encubre la *verdad* de que no lucía pesado). Respecto de los detalles, podemos notar que la navaja se ha convertido en un arma (y pronto hasta se transformará en una *makhaira*, 'espada'); probablemente para impedir que alguien lo agarre a Kairos por la fuerza; además, la balanza ha cambiado de mano, y el inverosímil acto de balanceo – balanza sobre el filo de navaja – desaparece, lo mismo que la cuestionable intervención con el dedo del dios. Que Himerio destaque la belleza y juventud de Kairos delata la influencia de Calístrato; el efebo representa la vida misma 'en su momento', y de aquí a identificar a Kairos con la personificación tardía de Bios es solo un paso (que luego de hecho se dio, por ejemplo en el bello poema *Eis eikonismenon ton Bion* de Teodoro Pródromo que utiliza la imaginería de Kairos para caracterizar la Vida como consejera nuestra).²⁵

Que Lisipo haya logrado esculpir al efebo Kairos *en su kairos* podría también interpretarse en el sentido de que lo hizo en lo que Lessing, en su *Laocoonte*, ha llamado el *momento fecundo*: el momento que le da alas a la imaginación porque deja adivinar, pero no reproduce, lo que tiene que ocurrir luego; en el caso de Kairos este sería el acontecimiento anticipable de que el pelo del dios de hecho sea agarrado por alguien (como lo muestra el relieve grotesco de Torcello). Al representar a Kairos en el momento antes de ocurrir eso, Lisipo habría realizado con Kairos lo que también hizo con Eros, captado y mostrado en el momento inmediatamente antes de mandar su proverbial flecha, a saber en el momento de tensar el arco.²⁶ Naturalmente no estamos implicando que Lisipo haya de hecho 'pensado' en estos mismos términos, pues esto presupondría que haya experimentado, en su reflexión previa a la realización de la obra, aquella dialéctica de concepción *kairificante* y realización *káirica* de la que E. Moutsopoulos habla en su estética de la *kairicidad* que, sin embargo, se inspira en la obra de Lisipo.²⁷

²⁵ Moser von Filseck, op. cit., p. 77; el texto original se encuentra en el vol. 133 de la *Patrologia* de Migne (p. 1419)

²⁶ Ibidem, pp. 43 ss. (la autora aprovecha la concepción de Lessing para interpretar las estatuas de Kairos y Eros).

²⁷ Evangelhos Moutsopoulos *Kairos. La mise et l' enjeu*. Paris 1997, pp. 181-183 (El autor usa el poema de Posidipo como epígrafe de este su libro).

(5)

En el mismo siglo de Himerio nos encontramos con la primera versión latina del epigrama de Posidipo, - mejor dicho: con una mitad del mismo, ya que el autor en cuestión -el *poeta doctus christianus* Ausonio - cultiva un género literario que permite transformar el texto de los clásicos: según la consigna *de alieno nostrum*, o se unen a los versos de ellos versos nuevos de su propia mano, o se permite que versos de varios clásicos se junten en un texto nuevo. Muy famoso en su tiempo y región (Burdeos), y hoy día más conocido por su poema paisajista *Mosella*, Ausonio nos proporciona la siguiente *Imago Occasionis*:²⁸

“¿De quién es la obra?” – “De Fidias quien también hizo la estatua de Palas y la de Zeus; yo soy su tercera palma.”

Yo soy una diosa rara, conocida por pocos: la Ocasión.” –

“¿Y por qué estás sobre una rueda?” – “No puedo estar parada

en sitio alguno.” – “¿Por qué tienes alas?” – “Porque estoy volando. Lo que Mercurio suele dar al azar, yo lo negocio cuando me da la gana.

“¿Y cubres tu cara con un mechón?” – “No quiero ser reconocida.”

Pero mira, ¿por qué eres calva atrás?” – “Para no poder ser agarrada en mi fuga,” –

“¿Y con cuál compañera vas ahí unida?” – “Que te lo diga ella!”

“Dime entonces tú, ¿quién eres?” - “Yo soy una diosa cuyo nombre no se le ocurrió ni a Cicerón mismo.” -

Soy la diosa que exige la responsabilidad de lo hecho o no hecho, para que haya castigo, claro está. Por eso me llamo Metanoea.”

“Bien, dime ahora tú (Ocasión): ¿qué tiene ella que ver contigo?” –

Ella se queda cuando yo he escapado volando: la retienen los que yo he dejado atrás.”

²⁸ El texto latino (y la traducción al inglés) puede consultarse en Ausonius *Opuscula* vol. II, pp. 174-177; ed/trad. Hugh Evelyn White, Harvard University Press, Cambridge 1949. El poema tiene como título *“In simulacrum Occasionis et Paenitentiae”* y figura como el no. XXXIII de la colección “Epigrams on various matters” .

Y tú mismo, mientras me interrogas y te demoras narrando todo eso, No estás sino confirmando que ya me he salido de tus manos."

Aquí tenemos que ir verso por verso. Que la estatua (*signum* es el término usado) de Lisipo sea ahora atribuida a Fidias parece, además de ser un anacronismo, implicar la insinuación de que con el nombre más clásico de éste puedan justificarse mejor las innovaciones posteriores del poema. El que *Occasio* sea una diosa poco (re)conocida, puede aludir a su frecuente confusión con la más conocida Fortuna (*imperatrix mundi*), y la rebaja respecto de su poder (antes 'omnipotente'). La rueda es una innovación que claramente la acerca a Fortuna; y que con las alas se indique su carácter inconstante, no parece consecuente, pues el término *volubilis* es un epíteto conocido de Fortuna. La vinculación con el *fortunare* de Mercurio presupone una reinterpretación romana del Hermes griego quien sí era acompañante / guía de los comerciantes viajeros, pero no el dios de la riqueza (que era *Ploutos*); de todos modos, el cambio repentino en estos asuntos es también una función de Fortuna. Finalmente, el hecho de que el pelo adelante sirva, no para agarrar la ocasión, sino para mantener su *incognito*, aclara que su no querer ser reconocida es intencional. Hasta aquí - hasta la mitad del epigrama en el cuarto dístico - tenemos aún el modelo de Posidipo presente, aunque ligeramente modificado en dirección hacia una fusión con Fortuna.; eso no es extraño porque nuestro autor escribió también un opúsculo sobre "La variedad de Fortuna" .

Si no supiéramos que la segunda figura introducida en el poema, *Metanoea*, fue ya en un contexto pagano la acompañante de Fortuna, podría pensarse que con la personificación del arrepentimiento (o de la penitencia) Ausonio está añadiendo un elemento cristiano; pero aunque quizás el interés en su función castigadora sugiere una intención netamente cristiana, el contexto de la muy popular *Tabla de Cebes* en el que ella entra en escena no excluye una versión pagana (¿estoica?) de esa idea. El que su nombre no sea sino una transcripción latina de la compañera de *Tykhe*, no habla en contra de tal interpretación; pues mientras que en la *Tabla* la aparición de *Metanoia* estaba ligada a un encuentro un tanto fortuito de un hombre ya castigado con la diosa que luego lo lleva a la buena *paideia*, aquí es ella quien exige responsabilidad del ser humano para eventualmente castigarlo. La idea detrás parece ser que la persona que no ha reconocido a tiempo a *Occasio* / Fortuna cuando se acercaba, merece ser víctima de *Metanoea*, la *dea* que dice de sí misma que causa las penas

para que haya un arrepentimiento (“*Sum dea, quae factique et non facti exigo poenas, / nempe ut paeniteat. Sic METANOEA vocor.*”). Por eso en nuestro epigrama, la Ocasión hasta incrimina a la voz que hizo las preguntas y perdió su tiempo en narrar este encuentro motivado por curiosidad (“*tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,? Elapsam dices me tibi e manibus.*” -¡qué auto-ineectiva poética!). Así que lo que en Posidipo era una enseñanza para el provecho del individuo que se interesaba en la estatua de Kairos, en Ausonio suena como un pasatiempo vituperable. No hay mención, ni de la navaja, ni de una balanza; y de la belleza de *Occasio* tampoco se habla; en vez de ello, la segunda mitad del poema está dedicada a la co-imagen de la nueva compañera de la ‘diosa’ que a partir de ahora sustituirá al efebo Kairos (tres siglos antes, en una estrofa del fabulista romano Fedro se hablaba aún de una *effigies Temporis*, de un “*cursor volucris pendens in novacula*”, de un *Tempus* masculino que significaba “*occasionem rerum brevem*”).

Ahora bien, ¿qué sentido tiene la mención de Cicerón? El reproche de no haber conocido a Metanoea (“*sum dea, cui nomen nec Cicero dedit.*”), ¿a cuál texto o contexto puede referirse? Una variante tardía de la antigua kairosología griega (que hemos resumido en otra ocasión),²⁹ es la teoría estoica de la pareja conceptual de *eukairía / akairía* que le agrega a la ética una cierta tonalidad estética. Con los representantes de la Estoa media, Panecio y Posidonio, esta teoría llega a Roma, y en Cicerón, discípulo de Posidonio, ella encuentra su formulación latina. Dada la enorme autoridad que Cicerón tendrá para el humanismo occidental, sus traducciones e interpretaciones de los términos claves de dicha teoría predeterminan la terminología posterior en latín (como hemos podido comprobar respecto de un tratado renacentista sobre la Ocasión cuyo *Prefacio* cita inmediatamente a Cicerón).³⁰ Por esta razón es recomendable examinar brevemente el contexto moral de la *eukairía* estoica tal como aparece en textos de Cicerón (notemos, con *eukairia / akairia*, aún en griego *kairos* ha cambiado ya de género – y, si es personificado, de sexo).

Un primer ejemplo de su labor traductora se encuentra en el capítulo XIV del tercer libro de *De finibus*, el contexto inmediato es la concep-

²⁹ Manfred Kerkhoff “Los orígenes de la kairosología antigua”, en (ed) M. Santiago Bolaños *Enrique Pajón educador de sentimientos*, Ediciones Linteo, Ourense 2000, pp. 59-79.

³⁰ Ionnes David *Occasio arrepta, neglecta*, Amberes 1603, p. II.

ción estoica del fin de los bienes y, dentro de ella, el concepto de *arete* / *virtus*, ligado, a su vez, con el concepto del tiempo:

Y en la misma forma que 'lo oportuno' – traduzcamos así 'eukairía' – no aumenta por una prolongación en el tiempo – ya que los asuntos que llamamos 'oportunos' tienen su medida apropiada – así la conducta recta – así traduzco 'katorthosis'; pues 'katorthoma' es una acción recta particular – así la eficacia recta, digo, y la conveniencia – y, en última instancia, el bien mismo que consiste en estar en armonía con la naturaleza – no acceden a ningún crecimiento; pues las cosas de las que aquí hablo, como la 'oportunidad' mencionada, no se hacen mayores por una prolongación temporal. Debido a esta razón, los estoicos tampoco parecen considerar más deseable y atractiva la vida feliz si dura más que cuando es breve.

Mientras que en este pasaje *eukairía* se traduce por *opportunitas*, otro texto, del capítulo 40 de *De officiis*, propone *occasio*:

Lo próximo que debemos discutir es el orden de los asuntos y las oportunidades de los tiempos. Esas dos cualidades forman el contenido de una ciencia que los griegos llaman 'eutaxia' – pero no aquella 'eutaxia' que traducimos por 'modestia', derivada, a su vez, del término 'modus' – sino esa 'eutaxia' que entendemos es 'la conservación del orden'. De ahí que como llamamos aquella 'modestia', así los estoicos definen la misma 'modestia' como 'la ciencia de colocar todo lo que se hace o dice en su sitio y lugar apropiado'. En esta forma, 'ordenación' y 'colocación justa' parecerían ser lo mismo porque ellos definen 'orden' como 'acomodación de las cosas en sus sitios adecuados y apropiados'. Y el lugar apto para la acción lo llaman 'la oportunidad de las circunstancias'; y el tiempo oportuno de la acción que los griegos llaman 'eukairia' se dice en latín 'ocasión'. Así resulta que dicha 'modestia' que interpretamos como acabo de decir, es la ciencia de la oportunidad de los tiempos aptos para la acción'.

Estas distinciones muy precisas dan una idea de la diligencia con la que Cicerón se ha dedicado a no solamente traducir las palabras griegas, sino a transmitir el espíritu de su contexto filosófico para hacerlo 'digerible' para la mentalidad romana. También observamos cuánto ha cambiado desde entonces el significado, por ejemplo, del término 'modestia': de "*scientia opportunitatis idoneorum ad agendum temporum*" ha llegado a indicar una virtud personal de autolimitación voluntaria. Más adelante en el mismo capítulo, Cicerón insiste en la gran importan-

cia del lugar apto y del tiempo justo; hasta indica ignorar el tiempo justo significa dejar de ser un ser humano (*"inhumanus videatur inscitia temporis"*); y en el capítulo XVIII del tercer libro de *De finibus*, Cicerón corona esta kairosología con la recomendación típicamente estoica de la *kairotanasia*:

El sabio cuando haya llegado a ser lo más feliz, puede a veces tener la función de abandonar la vida, si puede hacerlo en el momento justo; pues así es que hay que considerar que es un asunto de la oportunidad también el vivir feliz que consiste en vivir convenientemente, es decir: de acuerdo con la naturaleza.

Como Cicerón explica en otro lugar (*De senectute* XXI, 85), es deseable que en su momento se extinga la llama de la vida porque la naturaleza – el *logos / ratio* de la simpatía cósmica – le ha fijado una medida a la vida más allá de la cual no sería debido prolongarla. Así que habrá una ocasión justa de morir, siendo la ocasión “una parte del tiempo que ofrece una oportunidad adecuada para hacer – o no hacer – algo” (*De inventione* I, 27), es decir: una cualidad (la de ‘oportuno’) agregada a un ‘espacio de tiempo’ de extensión finita (y no olvidemos que el término *oc-casus* está etimológicamente ligado a *casus*, el azar, y a *oc-casus*, el hundimiento).

Verdad es que todo ese contexto ‘fatalista’ – conforme con el ideal estoico de la *oikeiosis* o *commendatio*, la adaptación sabia a lo que ocurre siempre a tiempo – no invita a tomar en cuenta una *metanoia* que presupone un cambio de disposición que en cierto sentido revoca lo ocurrido: Ausonio no puede haber simpatizado con tal actitud; y como cristiano debe vincular la ocasión – especialmente la *occasio peccati* – con el arrepentimiento salvífico, - así mismo lo hará el autor mencionado de la *Occasio christiana*, Juna David, un milenio más tarde cuando cita el poema de Ausonio como texto programático de su tratado emblemático.³¹ Maquiavelo quien también usará el texto de Ausonio para una traducción al italiano, elimina la alocución de Metanoea (con la mención de Cicerón), pero deja que la Ocasión considere a la Penitencia como compañera que castiga los “molti pensieri vani” del interlocutor; también omite la identificación escultórica, e introduce en su lugar una escena inicial de epifanía en la que ella aparece como una diosa atractiva, adornada

³¹ Manfred Kerkhoff “Occasio christiana”, *Diálogos* 71, 1997, pp. 77-96; “Una ninfa semi-calva (‘Occasio christiana’ II), *Diálogos* 73, 1999, pp. 93-108.

y colmada de gracia por el Cielo mismo, dejando que el cabello rizo le cubra su busto.³² Un paso más en esa dirección - la del erotismo renacentista -, y la Ocasión aparecerá, cual pagana re-nacida, como una joven casi desnuda, heredando ese aspecto seductor de la Fortuna marina quien, a su vez, se exhibirá - una 'ninfa', parada sobre una rueda que nada en alta mar -, con atributos de la Ocasión: el mechón, la navaja, las alas; esa rueda no será ya la famosa Rueda de la Fortuna que también se concibe como la Rueda de la Vida (es decir: del ciclo de sus edades), movida por Fortuna que suele estar sobre la tierra firme.³³ Con esta consustancialidad nueva de 'Fortuna y Ocasión',³⁴ estamos acercándonos ya a la Edad de la proverbial *Occasio calvata*.

(6)

1531 es el año *kairótico* de la literatura emblemática, el año de la publicación, en Augsburgo de la *editio princeps* del *Emblematum liber* de Andreas Alciato, libro ilustrado que durante dos siglos tendrá más de cincuenta ediciones (traducidas del latín) en diferentes idiomas nacionales y que será imitado y variado por más de seiscientos autores / grabadores (no contando las ediciones anónimas).

Un *emblema* (originalmente una pieza de trabajo encrustado / adornado en mosaicos y escudos heráldicos) suele consistir de tres partes que mutuamente se complementan: el título o la consigna (*inscriptio; motto; lemma*), la imagen (*ícono, símbolo; pictura*), y el poema descriptivo / explicativo (*subscriptio*; originalmente los epigramas traducidos de la *Anthologia Graeca*). Al principio, la imagen era simplemente la representación de algún objeto que servía de signo, consistiendo las más veces de una planta o de un animal simbólico; por eso se acercaba al nimbus de un jeroglífico, a un signo que espera de ser descifrado por el lector (fuentes: la colección de jeroglíficos 'egipcios' atribuidos a *Horapolón* y las colecciones de piedras, hierbas, y animales extraídas del popular *Physiologus*). La doble función de los emblemas - representar pictórica-

³² N. Macchiavelli, "Capitolo dell' Occasione a Filippo Nerli", en *Opere minori* 1852, p. 488.

³³ Véase José M. González García *Metáforas del poder*. Madrid 1998, pp. 145-156.

³⁴ Véase Frederick Kiefer "The conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance thought and iconography", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 9, 1, 1979, pp. 1-18.

mente e interpretar didácticamente – implicaba que la imagen significaba más de lo que a primera vista expresaba, y por eso inspiraba a la búsqueda de un significado oculto ('hermético'). Dentro del llamado *sentido espiritual* de la hermenéutica cristiana es sobre todo el llamado *sentido tropológico* el que aplica a la labor interpretativa con el emblema ya que toma en consideración la significancia vital que tiene el significado (literal y figurado) para el lector / intérprete; frente a la alegoría propiamente dicha que se limita a ilustrar un concepto, el emblema contiene una moraleja para el sentido de la vida (es un *Sinn-Bild* en sentido semántico-existencial); además, la *res picta* no es nunca una mera invención, sino algo potencialmente fáctico (por eso es que ella tiene, dentro del emblema, prioridad sobre la *subscriptio*). El género emblemático, ya que presupone que todo en el mundo tenga un sentido – todo es *signatura* – constituye un (último) esfuerzo por mantener el *ordo* medieval en un mundo que ya está por volverse barrocammente caótico. Se trata ahí de un tejido de significados que remiten uno a otro, y en el cual diferentes cosas (representadas; los significantes) pueden tener un significado similar, y diferentes significados pueden pertenecer a cosas similares; de ahí la posibilidad, aún dentro de libros emblemáticos de alcance global, de subdivisiones temáticas (o, posteriormente, de ediciones de libros emblemáticos temáticamente delimitados).³⁵

En el caso de la Ocasión, ella suele encontrarse en el libro de Alciato agrupada bajo el tema 'Fortuna' (embl. CXVIII-CXXX); a la *inscriptio* del emblema CXXI, *In Occasionem*, se ha agregado en letra griega la inscripción enigmática de "zalogisitkos". La pintura, en la edición española de Manuel Montero Vallejo, representa una escena marina: Ocasión, totalmente desnuda, aparece parada sobre una rueda (en otras ediciones sobre una bola) que flota horizontalmente sobre las olas; la joven delgada, bastante atractiva, tiene alas en los talones y la navaja – en realidad un cuchillo - brillando en su izquierda extendida, y con la derecha sosteniendo una especie de bufanda ondeándose en el aire sobre los hombros y el brazo. Su cabello adelante vuela hacia la derecha, y detrás de ella, unos barcos se balancean en el oleaje, delante de, en el trasfondo, un paisaje montañoso con una fortaleza.

³⁵ Véase Arthur Henkel / Albrecht Schöne hrsg. *Emblemata. Zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*; Stuttgart 1996, pp. IX-XXVI.

La *subscriptio* consiste de la traducción al latín del epigrama de Posidipo; en la traducción española de Bernardino Daza reza como sigue:³⁶

*Soy obra de Lisipo y soy llamada
La coyuntura del tiempo prendido,
De quien no ay cosa que no esté domada,
Estoy en lo más alto y subido
De aquesta rueda, porque siempre ruedo.
Y el pie de leves alas es fornido
Porque parar no pueda ni estar quedo.
Y para declarar mi delgadeza
Y cuánto desatar y cortar puedo,
Navaja traigo de gran agudeza.
Y porque a quien topare pueda asirme
Cabello dio delante a mi cabeza.
Y por si alguno permitiere irme,
No pueda por detrás después tomarme,
Prendiéndome con mano cierta y firme.
Quiso de la cabeza despojarme
De los cabellos la parte postrera
Y en público lugar manifestarme
Para que vista fuesse de cualquiera.*

Debido a la necesidad de rimarse, estos versos constituyen una traducción sumamente libre, con omisiones y añadidos, de la versión latina de Alciato mismo que, a su vez, es una traducción bastante literal:³⁷

*Lysippi hoc opus est, Sicyon cui patria. Tu quis?
Cuncta domans capti temporis articulus.
Cur pinnis stas? Usque rotor. Talaria plantis
Cur retines? Passim me levis aura rapit.
In dextra est tenuis dic unde novacula? Acutum
Omni acie hoc signum me magis esse docet.
Cur in fronte coma? Ocurrrens ut preñar. At heu: tu
Dic cur pars calva est posterior capitis?
Me semel alipedem si quis permittat abire,*

³⁶ Alciato *Emblemas* Madrid 1975, pp. 68s.

³⁷ *Ibidem*, p. 337.

*Ne possim apprenso postmodo crine capi.
Tali opifex nos arte, tui causa edidit, hospes:
Utque omnes moneam, pergula aperta tenet.*

En el manual *Emblemata*, nuestro emblema aparece en la sección VII (Mitología; dioses)³⁸ precedido por veintiocho emblemas de Fortuna³⁹ y seguido por sendos emblemas de Nemesis, Bonus Eventus, Saturnus, Chronos, Veritas, Janus y Triciput.⁴⁰

Además del epigrama *In Occasionem* hay otra *pictura* de nuestra diosa con el título *Lymage d'Occasion*; ahí ella aparece desnuda en un barco, parada sobre la rueda acostada que le sirve de timón y sosteniendo una vela inflada por el viento; detrás de ella está sentada, en la proa (a la izquierda) del barco, la figura vestida de Poenitentia, gesticulando en dirección de Occasion quien la mira como haciéndole caso. Debajo vemos la siguiente *subscriptio* en francés:⁴¹

*Haste toy bien tot d' attraper
L' occasion, quand el' s' avance:
Si tu laisses echapper
Tu le feras la poenitence.*

Una elaboración inglesa de la temática ocasionista (desligada del modelo de Alciato) reemplaza la amenaza con la penitencia por el consuelo de la vuelta de ocasiones nuevas. Se trata de una *pictura* circular con la *incriptio* de "Ne teneat" : una muy atractiva figura desnuda, parada en el mar sobre la rueda, con navaja y bufanda, posa ante nosotros debajo de la segunda *inscriptio* en forma de título rimado:⁴²

*Occasions-past are sought in vaine,
But, oft, they wheel-about againe.*

Luego sigue, en dos estrofas, la *subscriptio* siguiente:

³⁸ Op. cit., p. 1809s. (con traducción alemana).

³⁹ Ibidem, pp. 1796-1809 (18 grabados).

⁴⁰ Ibidem, pp. 1810-1821 (13 grabados).

⁴¹ Ibidem, p.1810 (el emblema proviene de Gilles Corrozet *Hecatongraphie*, Paris 1568)

⁴² George Wither *A collection of emblems, ancient and moderne*. London 1635, p. 4; en p. 174 aparece un emblema de Fortuna muy semejante al citado (ella es calva atrás y balanceándose sobre un globo en el mar); no en vano los emblemas son "disposed into lotteries" .

Unwise are they that spend their youthful *Prime*
 In Vanities; as if they did suppose
 That men, at pleasure, might redeeme the *Time*,
 For, they a fair advantage lose.
 As ill-advis' d be those, who having lost
 The first *Occasions*, to *despairing* runne:
 For time has revolutions; and, the most,
 For their affairs, have *Seasons* more, then one.
 Nor is their folly small who much depend
 On *Transitorie things*, as if their Powre
 Could bring to passe what should not have an *End*;
 Or compass that, which *Time* will not devoure.

The first *Occasions*, therefore, see thou take
 (Which offered are) to bring thy hopes about;
 And, minde thou, still, what *Haste* away they make,
 Before thy swift-pac' t hours are quite runne out.
 Yet, if an *Opportunity* be past,
 Despair not thou, as they that hopelesse be;
 Since, *Time* may so revolve againe, at last,
 That *New-Occasions* may be offered thee.
 And see, thou trust not on those fading things,
 Which by thine own *Endeavours* thou acquir' st:
 For *Time* (which her owne *Births* to ruine brings)
 Will spare not thee, nor ought which thou desir' st.
 His *Properties* and *Uses*, what they are,
 In vaine observ' d will be, when he is fled:
 That, they in season, therefore, may appeare,
 Our *Emblem*, thus, has him deciphered;
Balde save before, and standing on a *Whee*le,
 A *Razor* in his Hand, a Winged *Heele*.

Es curioso que *Time* – *Father Time*, el Cronos-Saturno que devora sus hijos -, en la figura (doble) de este emblema, en el momento cuando realmente se llama la atención sobre ella, se ha convertido de femenino (se hablaba de *her births*) en masculino (*a razor in his hand*). Pero el término clave del emblema sea quizás “*in season*” (a tiempo; en su temporada) porque son las estaciones, dentro del ciclo anual (las *revolutions* de *Time*), las que traen, se espera, las ‘ocasiones nuevas’: la rueda sobre la

cual se balancea tan elegantemente la Ocasión del emblema, no significa inestabilidad o cambios bruscos, sino la consoladora regularidad del curso solar que 'ocasiona' tanto los ocasos como las ocasiones (sugiriendo además el *annulus aeternitatis* del niño 'serpentino' *Aion*).

Este ejemplo de una 'contaminación' mutua entre *Tempus* y *Occasio* no es el único; ya que la ocasión es, en tanto que momento, una 'parte del tiempo' (así ya la definió Cicerón); ya que la rueda de Fortuna podía asociarse con la rueda de la vida movida por el 'Padre Tiempo'; ya que la consigna de Pítaco, '*gnothi kairon*', solía traducirse (desde los *Adagia* de Erasmo) como '*nosce tempus*'; ya que el padre del 'Cronida' Zeus, *Kronos*, solía identificarse (desde los órficos ya) con el antiguo dios órfico del tiempo, *Cronos*; - no será un motivo de sorpresa que el anciano y calvo *Tempus* pueda aparecer con el 'forelock' del joven *Kairos*; o con sus enormes alas, volando al lado de Fortuna (así en la *Iconología* de C. Ripa).

Que la navaja de *Kairos* / *Occasio*, convertida en cuchillo o espada, se acercara por asociación 'mortífera' a la hoz de Cronos-Saturno, o a la guadaña del Esqueleto de la muerte, es tan natural para una fantasía iconomaníaca como el colocar un reloj (de arena o mecánico) al pie de la Rueda de Fortuna. Por el otro lado, hay escenas pintadas en las que el dios del tiempo - más joven que de costumbre - violentamente, o se lleva en vuelo a *Occasio* / *Fortuna* raptada en sus brazos, o impide a un ser humano agarrarla por el pelo.⁴³ Aquí - en el laberinto de tales combinaciones de motivos iconográficos -, puede ser de gran ayuda el estudio clásico de Panofsky / Saxl sobre *Saturno y Melancolia* (completado por Klibansky);⁴⁴ pensamos específicamente en el centenar de páginas dedicado en este libro monumental a la historia conceptual y artística de Cronos / Saturno (que felizmente se compagina bien con el capítulo sobre "El Padre Tiempo" que los *Estudios sobre Iconología*⁴⁵ han contribuido al complejo temático de 'imagen y concepto', enriqueciéndolo, además, con la imaginería de *Aion* / *Aeternitas*).

Volviendo a la pareja *Fortuna-Occasio*, y descartando por el momento ciertas elaboraciones literarias de su interrelación - en escenas de

⁴³ Véase Wittkower, op. cit., pp. 99-101 (a veces la Verdad, como *filia Temporis*, aparece en lugar de *Occasio*).

⁴⁴ Véase ahora Klibansky / Panofsky / Saxl *Saturn und Melancholie*, Frankfurt 1998, pp. 203-315.

⁴⁵ Panofsky, op. cit., pp. 93-103

un tribunal divino de Giordano Bruno (*“Expulsión de la bestia triunfante”*)⁴⁶ y Francisco de Quevedo (*“La hora de todos y la Fortuna con seso”*),⁴⁷ Ocasión figura como guía o criada de Fortuna -, terminemos ese apartado con una pintura extraña en la que la diosa calva vuelve a ser un varón quien, encima, está acompañado por una *melancólica* Metanoea. Nos referimos al cuadro que hacia 1540 fue encargado por el duque Ercole de Ferrara – cuyo emblema político predilecto era el de la Paciencia – al pintor ferrarense Girolamo da Carpi (1501-1566). La obra resultante se encuentra hoy día en la *Gemäldegalerie* de Dresde, bajo el título *‘Gelegenheit und Geduld’* (*‘Ocasión y Paciencia’*). Pero, como P. Wittkower ha demostrado,⁴⁸ ese título del cuadro debe ser una identificación equivocada porque, primero, la personificación de la Ocasión aparece en forma masculina, y, segundo, la figura a su lado debe ser Penitencia. La razón para esta corrección es que el pintor realizó dicha obra bajo la influencia (atestiguada por Vasari) del humanista ferrarense Gregorio Giraldi quien en su libro *De Deis Gentium Libri sive Sintagmata XVII*, recurriendo al testimonio de Posidipo y Calístrato, había insistido en el hecho de que originalmente el nombre de la personificación en cuestión era masculino (Kairos, transcrito como *Caerus*). El hermoso joven representado en la pintura, balanceándose con las puntas de sus pies alados sobre una bola y sosteniendo una navaja en su brazo derecho elevado, ostenta una belleza medio femenina ‘en su flor’ que lo asemejaría (según Calístrato) a Dioniso. Su cara parece dirigirse, con una mirada invitadora y una boca medio abierta, al espectador, como si quisiera revelar algo. Esta posición frontal no permite ver la calvicie atrás, y el pelo rizado de frente vuela hacia el lado derecho (en contra de la dirección de unas piernas esbeltas que son desnudas a partir de las rodillas); el brazo izquierdo cuelga hacia abajo y recoge, en el lado izquierdo del cuerpo andrógino, la falda de una túnica blanca casi transparente que sólo deja libre el pecho derecho. A su lado izquierdo (en el cuadro, a la derecha), situada un poco más hacia abajo, aparece parada en una roca, con expresión pensativa, cubierta totalmente por su vestido oscuro, una figura femenina que debe ser –según Wittkower –la Penitencia de Ausonio; ella mira tristemente hacia la bola que, debajo de los pies de Kairos, flota en el aire

⁴⁶ Giordano Bruno *Opere italiane*, vol. II: *Dialoghi morali* ed. G. Gentile, Bari 1927, p. 123s.

⁴⁷ Francisco de Quevedo *Los sueños* (ed. Col. Austral) 1984, pp. 157ss.

⁴⁸ Wittkower, op. cit., pp. 108-112.

al lado de la roca maciza, pero el ademán de su cuerpo indica que ya está por alejarse de él. En el trasfondo muy abajo se visualiza un paisaje ameno con montañas, casas (¿palacios?) e iglesias, mientras un cielo oscuramente nublado ocupa toda la parte superior del trasfondo. El 'mensaje' del cuadro parece ser - según Wittkower - que quien confía en este personaje a tiempo, no tiene que arrepentirse de nada. (Wittkower ha sugerido también que este cuadro - inspirado quizás en un dibujo "Occasione e Penitenza" de Vasari - formaba parte de un conjunto de cuatro cuadros, expuestos en la llamada "Sala della Pazienza" en la residencia del duque, figurando la Pazienza mencionada como la contraparte de 'Kairos y Metanoia' - unas representaciones de la Paz y de la Justicia habrían completado el conjunto -, entendiéndose que la paciencia sabe esperar el momento propicio de la acción).

De Lisipo a da Carpi - dos mil años de 'migración de símbolos; ¿cuáles implicaciones conceptuales sacar de estas *seudomorfosis* (Panofsky) de imágenes kairomórficas?

(7)

En el fondo debe parecer ligeramente fantástico el 'relato hermenéutico' que hemos estado componiendo acerca de esta no-ocasión que forma el origen del recorrido: pues la obra de arte cuyas sucesivas reinterpretaciones hemos presentado no existe para nosotros sino como un fantasma cuyos contornos reconstruimos a partir de 'testimonios' provenientes del reino de la ficción o imaginación: la estatua del Kairos de Lisipo - si es que existió - no se ha conservado; su primera 'descripción', o más bien: circun-descripción poética, evoca un tipo de figura un tanto inverosímil, supuestamente expuesta para fines didácticos por el escultor mismo en su pueblo natal; y esta primera interpretación de la obra-fantasma 'ocasionó', como vimos, otras interpretaciones no menos sospechosas en cuya historia el dios / concepto no solamente cambia de 'padre' - ya en Ausonio es Fidias - sino también de sexo y nombre, - para ni hablar de ciertas figuras acompañantes que modifican su controvertible identidad aún más. No menos cuestionable resulta ser su categoría cultural, la de una supuesta 'obra programática' de una estética 'ocasionista', que, a su vez, formaría la parte culminante (kaírica) de la historia de un tipo de filosofía poco evidenciada cuyo concepto clave - elevado al rango de 'primer principio' - habría sido personificado y deificado, para luego terminar como una estatua, - la epifanía artística cuyas

pre- y post-ocasionales hermenéuticas forman una serie de instancias improbables de la exaltación del instante como tal.

Ante esta situación hermenéuticamente delicada, sea quizás recomendable buscar apoyo en una noción 'inventada' por Hans-Georg Gadamer en su obra maestra *Verdad y Método*; se trata de, precisamente, la *ocasionalidad de la obra de arte*. Después de haber elaborado, a partir de un análisis del fenómeno del juego, la estructura ontológica de la obra de arte – la de un movimiento de auto-representación (*Selbst-Darstellung*) que se constituye luego en figura (*Gebilde*) con su temporalidad específica de la festividad (*Fest*; algo siempre re-celebrable), Gadamer se dirige al concepto de la imagen (*Bild*; también traducido como 'cuadro') con la expectativa de ver confirmada (o no) aquella ontología ilustrada con ejemplos tomados de las artes transitorias, en un ámbito aparentemente más estatuario (en el que incluye expresamente la imagen escultórica). El resultado de esta exploración es que la imagen, lo mismo que el juego, es un proceso óntico, una transformación en la que lo representado – el *Urbild*, la 'imagen originaria' – logra un 'aumento de ser' (*Zuwachs an Sein*); la imagen así concebida no es entonces un *Abbild* (copia de un modelo). En otras palabras: la 'valencia óntica de la imagen' (título del capítulo concernido) se basa aquí también en el hecho de ser una representación (en el sentido legal de *repraesentatio*: presencia que reemplaza una instancia ausente). Para nosotros es decisivo que Gadamer ilustre entonces esta constelación – en la que el ser recibe por el arte un incremento de 'imaginabilidad' ('visualidad'; *Bildhaftigkeit*) que sólo lo hace ser propiamente lo que es – con el ejemplo ejemplar de la imagen religiosa (griega) en la que detecta un doble 'hacerse imagen' (*Bildwerdung*): primero, la 'creación' poética (la antropomorfización, realizada por Homero y Hesíodo, de los dioses individuales) como figuraciones originarias, y, segundo, la transformación de estas, por las artes plásticas, en *tipos* más fijos. La estatua del dios no es entonces una imitación visible de un modelo invisible, sino, al hacerse imagen, el dios, representado por su figura humana artísticamente idealizada, llega propiamente a ser lo que es.

Es en este contexto que se introduce⁴⁹ – como lo formula el título de la sección pertinente – 'el fundamento ontológico de la ocasionalidad'; pues ese tipo de imagen (cuadro) "contiene una referencia indisoluble a

⁴⁹ Hans-Georg Gadamer *Verdad y método*, Salamanca 1977, pp. 193-211.

su propio mundo” .⁵⁰ Para empezar, hay que ver que el término ‘ocasionalidad’ (*Okkasionalität*) es originalmente usado en sentido peyorativo por aquella estética esencialista – refutada ampliamente en *Verdad y Método* – que defendiendo la sustancia eterna de las obras, llama ‘ocasional’ toda referencia, en ellas, a meras circunstancias espacio-temporales. Gadamer, para subvertir esa constelación ahistórica, le quita a la palabra ‘ocasionalidad’ la connotación de desprestigio ontológico, definiendo este concepto primero a partir de formas artísticas claramente ‘ocasionales’ – como el retrato, por ejemplo – como sigue:⁵¹

Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese ocasión.

Ello significa que la llamada ocasionalidad no es algo a posteriori agregado por un historiador, sino algo inherente a la ‘pretensión’ (de sentido) misma de la obra; aún donde no hubiese tal información explícita, pertenece dicha ocasionalidad implícitamente al sentido del ‘núcleo’ de la obra (el *Urbild* representado en / por el *Bild*). Consecuentemente, Gadamer distingue luego esa ocasionalidad implícita, como ‘general’, de la explícita como ‘especial’ :⁵²

Pero en principio también las formas específicamente ocasionales son maneras de presentarse esa ocasionalidad general que conviene a la obra de arte en cuanto se determina de una forma nueva de una ocasión para otra.

Ya que la ocasionalidad general / implícita se basa en la infinita interpretabilidad de la obra hecha (lo que antes llamamos post-casiones), la ocasionalidad especial / explícita debe referirse a las circunstancias originarias de la creación de la obra (lo que W. Benjamin llamaba su ‘aura’), - en el caso de la imagen religiosa, por ejemplo, su función como ícono cultural, distinta de su posterior estadía en un museo. Gadamer insiste en que la ocasionalidad explícita inherente a la pretensión de la obra participa de la ocasionalidad implícita ya que (la primera) participa “*de una generalidad que la hace capaz de un nuevo cumplimiento*” (de la se-

⁵⁰ Ibidem, p. 193.

⁵¹ Ibidem, p. 194.

⁵² Ibidem, p. 198.

gunda); es decir: “*aunque esta relación con el original está la obra misma, sin embargo sigue siendo correcto llamarla ‘ocasional’*”.⁵³ En otras palabras:⁵⁴

El momento de la ocasionalidad que se encuentra en los mencionados fenómenos se nos muestra como caso especial de una relación más general que conviene al ser de la obra de arte: experimentar la progresiva determinación de su significado desde la ‘ocasionalidad’ del hecho de que se la represente.

Progresivamente, es decir: de ocasión a ocasión, en el curso de las reinterpretaciones seguidas, lo representado en una imagen (cuadro o estatua) se enriquece en su significado; a la verdad manifiesta (implícita) en la obra pertenece este proceso / efecto de ser explícitamente representada (‘estrenada’; bien o mal interpretada, entendida o mal entendida), y por eso cada imagen que contiene una referencia – explícita o implícita – a su mundo transporta esa referencia al mundo de los que la re-actualizan. La identidad hermenéutica’– las interpretaciones que completan su verdad-en-proceso; de hecho, como lo muestra especialmente el caso de las obras de teatro, la obra no existe actualmente sino en cuanto re-estrenada una y otra vez.

Aplicada a nuestra constelación ‘fantástica’, la doble ocasionalidad citada se identificaría fácilmente: la ocasionalidad aurática se referiría al *milieu* del taller de Lisipo en Sición: si la estatua imaginada fue una especie de ‘retrato’ de un concepto (o precepto) ético-estético del período en cuestión, en la medida en que su imagen es (re)creada por las descripciones posteriores, ella no ha sufrido, en y por éstas, una pérdida de su verdad aurática, sino un incremento en ‘plasticidad’, ocasionado por cada re-estreno de este *Schauspiel*, - la ocasionalidad hermenéutica de este caso. Y el concepto de *kairos*, debido a su hacerse imagen, experimenta a su vez un enriquecimiento de su ser (conceptual), ya que tal revivificación perceptual significa un retorno del concepto al status del ‘haber visto’ (*eidenai*) que precede a toda abstracción. Un buen ejemplo de esa vuelta del concepto al percepto - y también la históricamente última epifanía de *Kairos-Occasio* – es la *Göttin Gelegenheit* de la cuarta de las *Elegías Romanas* de Goethe: pues éste le añade a los rasgos emblemáti-

⁵³ Ibidem, p. 196.

⁵⁴ Ibidem, p. 187.

co-mitológicos conocidos de 'la diosa de la ocasión' ⁵⁵ los contornos atractivos de una amante romana (o alemana) real, con el resultado de que esa figura revivificadora equivale literalmente a una re-encarnación de la divinidad que tomó 'cuerpo' a partir de una concepción marcada por un efecto de su propia conceptualidad: la ocasión romana (actual), hecha diosa romana (antigua), es ella misma caracterizada por la doble ocasionalidad a la que inspira: la aurática (la aventura amorosa) que 'ocasiona' la hermenéutica (la elegía en cuestión); es más: la 'personifica' perfectamente (si es que es una 'personificación').

*

Hablando de 'personificación', nos falta aún comentar brevemente la devastadora condena que pusimos en el epígrafe de este estudio. No sabemos si Goethe pudo ver reproducciones de los relieves que supuestamente eran copias de la estatua de Lisipo; pero él sí sabía – por las descripciones de Winckelmann en su *Intento de una alegoría* – de la existencia del modelo masculino de su *Göttin*, y por la manera decidida en que – en la elegía – reclama su inclusión en el Panteón romano, hemos de suponer que 'creía' en la divinidad de Kairos que Reinhardt ve reemplazada por una degradación, la 'pura personificación'. Si bien la Ocasión, por ejemplo la de Maquiavelo, haya sido llamada una *Sondergöttin*, es decir: una potencia pre-personal, un aspecto particular (el situacional) de Fortuna,⁵⁶ la pregunta es precisamente si no todas las divinidades son personificaciones (de potencias naturales, por ejemplo). Para Reinhardt la llamada personificación es un fenómeno tardío (decadente), la derivación artificial de algún aspecto secundario de una verdadera divinidad. Más recientemente, Kairos – visto como una divinidad antigua de carácter ctónico - ha sido clasificado en la categoría doble de 'la persona y su ámbito' (*Person-Bereich-Einheit*), es decir: de una unidad inseparable: el dios aparece en su ámbito como aspecto personal de éste, y el ámbito (o aura) aparece como el aspecto de la región de manifestación del dios. Kairos personifica un ámbito del tiempo, pero como persona – hijo de Zeus – se manifiesta (*kairofanía*) como *Augenblicksgott*: instantánea-

⁵⁵ Título del séptimo capítulo de *Kairos*, op. cit. pp. 123-138.

⁵⁶ Klaus Reichert *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*. Frankfurt 1985, p. 34.

mente.⁵⁷ Y recordemos: originalmente '*persona*' es la traducción de '*prosopon*', la *máscara* de un actor que le daba voz a una imagen 'personificada' por él. Y ¿acaso no es eso lo que hizo Posidipo cuando le dio voz a la imagen-estatua fantasmal de Lisipo, creando así la fisionomía óptico-acústica (el *percepto*) del concepto deificado de la ocasión aurática que aún nos contesta cuando, movidos por la curiosidad, le planteamos ciertas preguntas acerca del significado de su 'aspecto' (*eidos*)? --

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

⁵⁷ Walter Pötscher 'Kairos'; en *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München 1979, Bd. 3, p. 48; y "Personifikation" ibidem, Bd. 4, pp. 661-663.